GERÉB ZSÓFIA

RE-BALZSAMOZÁS

Milo Rau LENIN című előadásáról a Schaubühnén

Ursina Lardi. Fotó: Florian Baumgarten

Van némi ellentmondás abban, hogy az októberi forradalom centenáriumán a láthatóan forradalmi hangulatban lévő Rau meglehetősen polgári esztétikát választ Lenin végnapjainak elmesélésére. Persze nem ilyen egyszerű a helyzet, de tény, hogy a nagyjából kétórás előadás szinte végig egy kisrealista dácsa díszletében játszódik. Mindez egy forgószínpadon áll, amelynek bal oldalán a színészek kvázi öltözője található (fogasok jelmezekkel, székek), jobbra sminkasztal tükörrel, fölötte pedig a Raunál oly gyakran előforduló vetítővászon. Természetesen már az első pillanatban világos, hogy e miatt a térbeli és esztétikai keretezés miatt reflektálttá válik a dácsa: mindvégig díszlet marad, amelyben a színészek eljátsszák a történelmi figurákat; nem igazán tudunk a szerepjátszástól elvonatkoztatni, belemerülni az előadásba. Ami tulajdonképpen nem baj, hiszen mint Rau korábbi előadásaiban, itt is fontos téma maga a szerepjátszás, a színház, amely valamilyen valós személy történetével, annak többé-kevésbé hiteles újrajátszásával keveredik. Mindez meg van bolondítva azzal, hogy a dácsában zajló eseményeket két kamera kíséri végig (két steadicam a hozzájuk tartozó operatőrökkel, ami kísértetiesen emlékeztet a Castorf-előadások kamera- és kameraman-használatára), és az általuk rögzített kép tulajdonképpen egy egész estés játékfilmet ad ki a kivetítőn. Mindezen síkok egymással való játéka és egymásba játszatása ismét egy okosan felépített, komplex, de – álljon itt ez most leegyszerűsítő verdiktként – kissé unalmas előadást eredményez.

De kezdjük az izgalmas dolgokkal. Az első és legszembetűnőbb rendezői fogás a szereposztás: Lenint Ursina Lardi, tehát egy színésznő játssza. A realista környezetben ez nyilvánvalóan erős kontraszt, amire Rau tudatosan, különböző módokon rá is erősít: például Lenin fürdetésekor a meztelen női test látványa újból és újból kizökkent, még ha elfogadjuk

is játékszabálynak ezt az elidegenítő elemet. Az előadás nagyjából első harmadában Lardi saját szőke hajával, maszkírozás nélkül játszik, ezzel tulajdonképpen Lenint mint szimbólumot, még nem a történelmi figura esendőségét jeleníti meg. E szereposztásbeli döntés mentén rajzolódik ki az előadás egyik központi témája, a szerepjátszás, ebben az esetben történelmi alakok ábrázolása. El is hangzik Lenin szájából egy ponton a kérdés: „Te hogyan ábrázolnád Lenint?", mire Lunacsarszkij válasza: „Lenint emberként ábrázolni tévedés." Az előadás során mindegyik figura ugyanazt a dramaturgiát járja be: először csak a jelmez jelzi a smink nélküli színészek karakterét, majd egy adott pillanatban mindegyikük leül a sminkasztalhoz, hogy átalakuljon – lehetőleg a valósághoz minél hívebben – az általa játszott történelmi figurává. Lardinál a legszembetűnőbb az eljátszandó karakter és saját fizikuma közti különbség.

De vannak további játékszabályok is: a nézők beengedésekor színpadon van az összes színész. Tehát már a –„hagyományos", vagyis a nézőtér elsötétülésétől számított – kezdés előtt látjuk a színészeket, amint a színpad bal oldalán épp átöltöznek, a jobb oldalon pedig a sminkben ülnek. Eleinte csak Ursina Lardit, majd ketten (Kay B. Schulze és Felix Römer, a Lenin orvosát, illetve Trockijt játszó színészek) csatlakoznak hozzá. Az csak apró zavaró elem, hogy engedéskor az egyik középkorú férfi színész az alsónadrágját is átveszi; persze nincs abban semmi kivetnivaló, ha a közönség számára láthatóvá válnak ilyen részletek (amelyek egyébként passzolnak az előadás későbbi naturalista elemeihez), csak éppen van két gyerekszínész is a színpadon, akik nyilván már korábban elkészültek, és székükön pedánsan, türelmesen ülve várják, hogy elkezdődjön az előadás. Hogy a két 8-9 éves forma gyerek mennyire van felkészülve/felkészítve erre a fajta naturalizmusra, az nem csak itt, de az előadás későbbi pontjain is megakasztja a nézőt. Tekintve, hogy Rau dolgozott már gyerekekkel, a felkészítés valószínűleg megtörtént, a jelenség mégis elgondolkodásra késztet. A kérdés, hogy szándékosan, vagy nem. De legyünk jóindulatúak, illetve „jó" befogadók, és induljunk ki abból, hogy szándékosan.

Ursina Lardi. Fotó: Thomas Aurin

Mennyire autentikus ez a kezdeti „civilség", amikor a színészek elvileg saját magukat játsszák? Rau itt is keveri a színészek saját biográfiáját másokéval. Kezdőmonológjában Felix Römer, úgy tűnik, saját élményeiről mesél: első találkozásáról Leninnel egy róla szóló könyv formájában, bécsi kávéházi emlékeiről stb. A Rauval készített *(az előző oldalakon olvasható – a szerk.)* interjúból azonban tudjuk, hogy Römer valójában a rendező Leninnel való első találkozásáról beszél egyes szám első személyben. Alapvetően lehetetlenség megmondani, melyik emlék kié, de ez nem is fontos. Viszont az nyilvánvaló, hogy a kezdeti civilség is csak szerepjátszás. A színház minimáldefiníciója szerint a színpadon nem lehetséges civilként viselkedni, ugyanakkor itt és most arról van szó, hogy a színészek csak látszólag saját privát gondolataikat osztják meg a nézőkkel, valójában eljátsszák saját magukat, és hol maguktól, hol másoktól idéznek egyes szám első személyben. Ez természetesen nem hiba vagy félrevezetés, csupán egyike a sok játéknak, amely az autenticitás, illetve a szerepjátszás rétegeit hozza mozgásba. Römer aztán egyfajta mesélőként vezet be minket a Lenin végnapjairól szóló, majdnem száz évvel korábbi történetbe. Itt lépünk be a következő keretbe, a film síkjára. Már az átvezetésnél eldönthetetlen, hogy ironikusan kell-e értelmezünk ezt a síkot, vagy sem. Nem mondhatni, hogy az előadás alatt sokszor előfordult, hogy a közönség heves hahotázásban tört volna ki (pedig tapasztalataim szerint a német közönség ilyen szempontból igen hálás). Mégis, amikor Römer bemutatja a színészeket, és elmondja, ki melyik karaktert fogja játszani, mire a színészek egyenként mélyen a kamerába néznek, arcuk mellett megjelenik valós és színpadi nevük, páran azért kuncognak a nézőtéren. Ez a bevezetés annyira kitett, a filmes klisét annyira eltúlozza, hogy valóban nehéz komolyan venni. Viszont ez nem tűnik feltétlenül rendezői szándéknak, hiszen a film végén, amikor Leonard Cohen *Who By Fire* című számára pereg a stáblista, ugyanez a hatás nem érezhető. Lardi átalakulásán kívül nem játszódik több szöveges jelenet a sminkasztalnál, a vásznon látottak nem lépnek ki a filmes fikció valóságából, a film síkján ettől az egyetlen kivételtől – és néhány szándékosan kizökkentő kamerába nézéstől – eltekintve csak szerepben látjuk a színészeket.

De mi maga a szituáció, amelyet mindezek a síkok elmesélnek, kereteznek? Az egyetlen fiktív napba sűrített történet (a napszakok múlását feliratok jelzik a kivetítőn) Lenin végnapjait és a Központi Bizottságban a feje fölött zajló hatalmi harcot meséli el. Ha történelmi hitelesség szempontjából

vizsgáljuk a dolgot, természetesen soha nem fordult elő, hogy Trockijtól kezdve Lunacsarszkijon át Sztálinig mindenki egyszerre tartózkodott volna a dácsán, és egészen biztosan nem ezeket a párbeszédeket folytatták. Az azonban világos, hogy rengeteg szövegrész valós forrásokból merít – beszédek, írások, feljegyzések stb. Nehéz nem Csehovra gondolni elnézve a sok embert, akik leginkább semmittevéssel, várakozással töltik az időt a dácsán: orvos, író, szakács, katonatisztek. Még szamovár is van! Viszont itt sokkal nyomasztóbb légkörrel szembesülünk: a házban tartózkodó férfiak többsége éhes farkasként arra vár, hogy Lenin meghaljon, és valamelyikük a helyére lépjen. Már Lenin halála előtt gátlástalanul folyik a politikai csatározás a pozícióért; Sztálin ugyan Lenin legnagyobb követőjének mutatkozik (Lenin maga nevezte ki a KB főtitkárává), mégis – végül Lenin számára is – félreérthetetlenül a hatalomra tör. Kettejük jelenete egy csókban végződik. A gesztustól egyfelől játékba jön a férfi-nő szexualitás, tehát Lardi nőisége, amely átüt a karakterén, másfelől belép némi történelmi hitelesség, ugyanis tudjuk, nem idegen az orosz kultúrától a (szocialista) testvéri csók. A nyomasztó légkörben tehát éhes férfiakat látunk. Hatalomra és nőkre éhesek. És persze a vacsorára készülő hallevesre. Úgy tűnik, a régi rendszer már csak addig tartja magát, ameddig Lenin meg nem hal, és utána valami sokkal szörnyűbb következik. Lenin már szinte teljesen ki van zárva a KB döntéseiből, annak ügymenetéről sem kap többé tájékoztatást, még a telefont is kikapcsolták. A testi épségét őrizni hivatott katonák tulajdonképpen megfigyelik a saját házában.

A nap cselekménye a felvillanó saját történeteken, személyes emlékeken keresztül halad előre, amelyekből mindinkább egy bukott forradalom romjain ülő társadalom képe rajzolódik ki. Az előadás tetőpontja maga a vacsora, illetve Lenin azt követő beszéde – az őrület határán, és a második agyvérzése előtti pillanatban. Fejében egyértelműen keveredne a látomások, a nyomasztó emlékek, a jövőre vonatkozó víziók és az elmúlt évekkel kapcsolatos bűntudat, miközben már saját környezetét is alig ismeri fel. Lassan kezd eltűnni a személyiség a testből. A beszéd maga pedig egy ténylegesen elhangzott moszkvai beszéden alapul, amelyet Lenin valóban közvetlenül második agyvérzése előtt tartott. Bizonyos pontokon nehezen eldönthető, hogy Lenin, vagy Lardin keresztül Rau beszél hozzánk, főleg amikor az eseményre összegyűlt tömeg is eltűnik Lenin elől: lelépnek a forgóról, és ők is a vásznat bámulják, amelyen Lardi egyenesen a kamerába néző közelijét látjuk. A demokrácia és a kapitalizmus kritikájánál erősek az áthallások a mai nyugati demokráciák semmittevő polgáraira, akik ölbe tett kézzel nézik (nézzük), hogy még mindig van elnyomás a világban, rabszolgákból rabszolgatartókká váltunk. Humanizmusunk és parlamentjeink mögé bújva rettegünk az erőszaktól, mert félünk, hogy az végül minket is elér, amint kimozdulunk jóléti környezetünkből. És amikor már kezdene lelkiismeret-furdalása lenni az embernek, jön az agyvérzés. Lardi naturalista ábrázolása megrendítő. Ezek után több szempontból is törés következik az előadásban.

A film kezdetétől lassan, egyenletes sebességgel forog az óramutató járásával megegyező irányba a forgószínpad. Lenin zsebóráját az órásmesterből kényszerűségből testőrré avanzsált katona javítgatja a jelenetek nagy részében; néha odatartja valaki füléhez, így legkésőbb a negyedik óraketyegés-bejátszásnál mindenki számára érthetővé válik a forgószínpad szimbolikus jelentése. Ez bizony az idő kereke lesz, vagy ha úgy tetszik, a történelemé. Tudjuk, hogy ha megáll – mármint a színpad –, akkor ott majd nagyon kell figyelni, mert valami kiemelt jelentőségű dologról lesz szó. Így is történik: megismerjük a katona történetét (aki, ugye, az órát bütyköli), amelyben összefoglalja, milyen válogatott kegyetlenségek estek meg a családjával a háború, majd a forradalmak alatt, hogyan halt meg végül minden hozzátartozója, és hogyan landolt Lenin testőreként. „A forradalom semmit nem hozott számunkra. Az emberek csak még mocskosabbak és még gonoszabbak lettek. De a legtöbbjük úgyis halott." Tehát a forradalom elbukott – ennek kimondásánál áll meg a forgó.

A forgószínpad egyedül Lenin nagy beszéde alatt gyorsul fel valamelyest. Az agyvérzés pillanatában megáll, majd elkezd visszafelé forogni. Ekkor Lardi még a sminkben ül, ahol figyelmesen hallgatja és egyben láthatóvá is teszi a mellette ülő orvos diagnózisát Lenin romlott állapotáról, a szemünk előtt alakul át. Fél oldala lebénult, se felkelni, se járni nem tud már önállóan, szája ferdén lefittyed, nyála végigfolyik az állán, és a ruhájára csöpög. A törés a film síkján is érzékelhető: történelmi kisrealizmusba váltunk, vagyis az eddigi színes képek roncsolt fekete-fehér képekbe váltanak, és az ábrázolás olyannyira hiperrealistává válik, hogy innentől kezdve az összes színész kizárólag oroszul beszél. Lehetnénk egy Lenint romantizáló, „bebalzsamozó" szovjet filmben a sztálinizmus alatt. Lenin egyébként nem akarta a bebalzsamozást; látunk is egy jelenetet, amelyben Sztálin agresszívan tolakodó közelségben győzködi Lenin feleségét, hogy balzsamoztassák be a holttestet. Ez – legalábbis Rau értelmezésében, amely egyébként törekedni látszik a történelmi hűségre – pontosan szembemegy azzal, amit Lenin szeretett volna: nem szimbólummá válni, hanem embernek maradni, nem vezérként a nép fölé magasodni, hanem egynek lenni közülük. (Ehhez persze Sztálin sokkal közelebb állt egy grúz cipészmester fiaként, mint Lenin a maga nemesi felmenőivel.) A fekete-fehér film tehát már csak archiválás, történelem a maga „rossz" klasszikus értelmében, amely mozdíthatatlannak, fixnek mutatja, konzerválja a múltat. A sikertelen, elbukott forradalom és forradalmár képe rajzolódik ki belőle, amelyhez valóban jobban illik a visszafelé haladást jelképező ellentétes irányú forgás.

A film és az előadás színes fele egy olyan Lenint mutat, aki akár minket, mai nézőket is meg tud szólítani. Itt nem annyira embernek látjuk a maga naturalizmusában, sokkal inkább szimbólumnak, egy erősen idealista, de alapvonalaiban nagyon is érthető és követhető eszme szimbólumának. Mindeközben azt is pontosan látjuk, ahogy Lenin az egyenlőségért, a kommunizmusért folytatott harcban maga sem tud ellenállni a hatalomnak, és gyakorlatilag diktátorrá válik, aki vidéki kényelméből – bár „hat év Szovjetoroszország, és a víz még mindig barna, mint a kávé", panaszkodik a felesége –, drága bútorok közül tehetetlenül szemléli, ahogy a forradalom elbukik, és ahogy a törtető pártemberek kitúrják a Központi Bizottságból. Végül az emberi gyarlóság és a radikális forradalom véres valósága győzedelmeskedik az eszme fölött. Rau kritikus szemléletére Leninnel kapcsolatban több ponton lehet példát találni. Ilyen egyfelől Lenin „archiválása" az előadás végén, amikor a történelem törékeny, esendő, gyarló figurájaként látjuk, akinek nem sikerült megváltania a világot. Másfelől újból és újból tematizálódnak a gyerekek. Egy kisfiú és egy kislány is végig a dácsán tartózkodik; nem világos, kik ők, egyedül annyi biztos, hogy nem Leninhez és Krupszkajához tartoznak, hiszen ők gyermektelenek voltak. Ez többször szóba is kerül kettejük között, és végül ez is, mint minden, szimbolikussá válik: a Lenin-féle örök-

ség nem folytatódik. Illetve más formában folytatódik, amire szintén kapunk egy szép csoportképet Rautól: a gyerekek Sztálin jobbján és balján állnak, a kép idilli családi fotót idéz, amely történelmi ismereteinkkel automatikusan kiegészülve szépen kiadja a következő harminc év rémálmát. Sztálinról gondolkodva érdekes módon sokkal inkább működésbe lép a történelmi asszociációs gépezet, mint Lenin esetében. Sztálin mindössze nyolc évvel fiatalabb Leninnél, mégis, amikor a színpadon meglátjuk az őt játszó színészt, sokkal nagyobb ismeretanyag társul hozzá jelentésben. Ennek nyilván az egyik oka, hogy a II. világháború egyszerűen közelebb van hozzánk időben, mint az első, és hogy az 50-es évek kemény diktatúrája az egész szocialista blokkban érezhető volt – Sztálin „kézzelfoghatóbb". Lenin ezzel szemben mintha az általa hirdetett eszmék megtestesülése lenne, egy ikon, amely a szó képi értelmében (ki ne ismerné Lenin arcát) és a be nem teljesült kommunizmus ideológiai értelmében van jelen. Alakja mintha csak végtelen interpretációiban lenne számunkra ismert, a folytonos ideológiai újrahasznosítás áldozataként, mint annyi mindenki, aki a XX. század zavaros politikai játszmáinak eszközévé vált. Sztálin ilyen szempontból az, ami: Oroszország egyik legsötétebb időszakának vezére, akit később senkinek nem volt (és remélhetőleg nem is lesz) kedve ideológiai támpontként használni saját politikai céljainak eléréséhez.

Mint Raunál mindig, most is egy okos, jól felépített, átgondolt, intellektuálisan megmozgató, politikailag és erkölcsileg helyes dilemmákat felvető előadásról van szó, amely pár dologgal mégis adós marad. Hiányzik a „szokásos" zsigeri élmény, az, hogy az előadás a téma erősségéhez mérten provokáljon, hogy pengeélen táncoljanak a hatások a borzadály, a komikum vagy a nevetségesség határán. A produkció ezen felül technikailag és dramaturgiailag is több sebből vérzik, amitől hosszúra nyúlik ez a két óra.

Rau jól sűríti egyetlen szituációba, ahogyan a haldokló Lenin fölött az utódjelöltek sóvárogva várják, hogy kié lesz a hatalom. Ez mint kép jól foglal össze egy fontos történelmi pillanatot, állapotot. De mint dráma már nem elég sűrű, hiányzik belőle a feszültség; ahol pedig inkább elidegeníteni akar, ott kevés az effekt. Most is a személyes történetek, a dokumentarista elemek az erősek, nem annyira a megírt dialógusok. Csehovi értelemben – ha már szóba került Csehov – az anyag nem igazán dramatikus. Az elméleti szövegek, az idézetek, a helyenként sűrűbb párbeszédek, amelyek mindig az adott szituáció metaforái – és inkább csak megkettőzik azt, nem hozzátesznek – összességében nem adnak ki egy erős drámai szerkezetet, nincsenek nagy amplitúdók, kontrasztok. Mindezeket csak azért lehet itt számon kérni, mert más Rau-előadásokkal ellentétben itt, úgy tűnik, volt szándék valamilyen „hagyományosabb" dramaturgiára; nem reflektált újrajátszásról, nem tisztán dokumentarista, verbatim eszközök használatáról, hanem határozottan egy fikciós anyag létrehozásáról van szó. Lehet, hogy ez a formai döntés az időbeli távolságnak is köszönhető – száz évvel ezelőtti eseményeket nyilván nehezebb rekonstruálni, mint a 90-es évek sokkal jobban dokumentált politikai és társadalmi botrányait. Vagyis újrajátszásra nincs lehetőség, itt a színészek eljátsszák a történelmi alakokat, illetve saját civilségüket.

Rau jól bevált eszköze, a provokáció is erőtlen marad ebben az előadásban. Leginkább a naturalizmus szintjén provokál: képileg Lardi meztelen testével, verbálisan egy kínzás részletes történetével, amely a protokollfőnök szájából hangzik el. Mindezek inkább csak kísérletek a reáliák behozására, illetve kissé céltalan – mivel a témához szervesen nem kapcsolódó – provokatív gesztusok. Ellentétben, mondjuk, azzal, ahogy a *Five Easy Pieces*-ben *(l. lapunk 2017/7. számában – a szerk.)* a határátlépés, a hatalommal való visszaélés nagyon is központi kérdése az előadásnak és az elmesélt történetnek, a *Hate Radió*ban pedig a gyűlöletbeszéd, a brutalitás kap fontos szerepet. Itt nem érződik, hogy ezek az elemek lényegileg összekapcsolódnának. Provokációnak tekinthetjük – legalábbis a mellettem ülő idősebb úr érezhetően feszengett a jelenet közben – Trockij egyik monológját, amelyben a *Tavasz ébredése* előadásélményéről mesél, és elbeszélése egy viszonylag hosszúra nyújtott orgazmusimitációba torkollik. Bár ez inkább a kevés, jó minőségű komikus ellenpont közé tartozik. A komikum kézenfekvő eszköz lenne, pláne egy egészen jó humorú rendezőtől, bár előadásaiban általában nem hemzsegnek a komikus elemek. Itt mégis felbukkan egy-két ilyen, sajnos azonban inkább az erőltetett fajtából.

Meglehetősen egysíkúak a jelenetek, még akkor is, ha Ursina Lardi csodálatosan játssza Lenint, erős színpadi jelenléttel. Kár, hogy ehhez képest nincs túl sok jelenete. Valószínűleg a zeneválasztás sem segít a mozgalmasság megteremtésében. Az alaphelyzetnek ugyan megfelel Arvo Pärt atmoszférikus zenéje, mégis mintha csak aláhúzná, egy újabb eszközzel megismételné, amit látunk, tudunk, értünk. Nyomokban felfedezhető az a sötét atmoszféra, amelyet Rau a félhomállyal, a zenével, a zajokkal megteremteni szándékozik, de az eredmény a közelébe sem ér annak a Lynch-féle rémálomszerű nyomasztásnak, amelyhez egy interjúban maga a rendező hasonlítja a *LENIN* hangulatát.

A nem eléggé, illetve kiszámíthatóan mozgalmas díszlet a maga már említett lomha forgásával szépen illeszkedik az álmosító elemek sorába. Részletgazdagsága ellenére viszonylag kihasználatlan. Két órán keresztül szinte egyetlen kiemelt történés sincs a színpadon. Minden mellékes ahhoz képest, ami a vásznon történik, nincs igazi párbeszéd a színpadi események és a film között. Még a „kinézések" is a filmen keresztül történnek (amikor a színészek belenéznek a kamerába). Minden azt támogatja, hogy egy zavartalan körülmények között forgatott filmet nézünk, a kockákon nem érzékelhető, hogy azokat valójában egy színpadon veszik fel. Viszont a díszletre szerelt (és azzal együtt forgó) világítás a megszokottnál jóval sötétebb színpadot eredményez. Annyira persze nem, hogy a színpadi akciókat ne látnánk, de még annak sincs többletjelentése, hogy látjuk, hogyan készül a film. Egy ilyen elhanyagolhatóan érdekes, félhomályban tartott színpadi történést, illetve egy mozivászonhoz képest aránytalanul kicsi kivetítőt nézni két órán át, az bizony könnyen unalmassá válik.

Valószínűleg felesleges az előadáson olyasmiket számon kérni, amik talán nem is álltak Rau szándékában, az azonban viszonylag biztosan kijelenthető, hogy az untatás nem volt szándékolt. Mégis erős a késztetés, hogy fennakadjunk olyan dolgokon, mint a tér kiszámíthatósága, a zene mozgalmatlansága, az atmoszféra gyengesége. Ettől függetlenül amikor az előadás végén feljön a tapsfény (amitől csak még erősebb a kontraszt a korábbi alulvilágítottsághoz képest), egyértelmű tetszést és erős tapsot vált ki a produkció, ami érzésem szerint inkább az intellektuális élménynek és némileg a „kibírtam elalvás nélkül" örömének köszönhető. Ezzel együtt ha az ember nem enged az unalom újból és újból rátörő hullámainak, akkor egy érdekes, színházelméleti, politikai és történelmi kérdéseket felvető, fontos Lenin-interpretációval találkozhat.